

---

## Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić

*Experiences of loss in the novels by Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić*

*Expériences de la perte dans les romans de Melinda Nadj Abonji et de Saša Stanišić*

Annette Bühler-Dietrich

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1981>

DOI : 10.4000/germanica.1981

ISSN : 2107-0784

### Éditeur

Université de Lille

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 35-46

ISBN : 9782913857308

ISSN : 0984-2632

### Référence électronique

Annette Bühler-Dietrich, « Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić », *Germanica* [Online], 51 | 2012, Online erschienen am: 11. Januar 2013, abgerufen am 10. Dezember 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1981> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1981>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© Tous droits réservés

---

# Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić

*Experiences of loss in the novels by Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić*  
*Expériences de la perte dans les romans de Melinda Nadj Abonji et de Saša Stanišić*

Annette Bühler-Dietrich

---

- 1 Die Thematisierung von Verlusterfahrungen ist kein Spezifikum interkultureller Gegenwartsliteratur. Als Plot, der den Verlust des Liebesobjekts, der Eltern, der Heimat oder gar des eigenen Ich umkreist, findet er sich bei Autoren mit und ohne Migrationshintergrund. Die Romane *Tauben fliegen auf* von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* entfalten jedoch einen Verlust, der sich über Menschen, Orte und das eigene Ich erstreckt. Beide Romane haben autodiegetische Erzähler, die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammen und auf unterschiedliche Weise mit ihrer Migration umgehen. Die Erfahrung des Verlustes führt zu Strategien auf der Ebene der Darstellung und der Handlung, um diesen Verlust zu beschreiben und zu bewältigen. Was verloren ist, wird restituiert in der Schrift, in welche sich der Verlust selbst einschreibt. Die Reaktionen auf Verlust sind Melancholie, Trauer und Nostalgie und sie lassen sich mit Freud als komplizierte Trennungsprozesse vom Verlorenen beschreiben<sup>1</sup>. Ergebnis dieser Prozesse ist eine Veränderung des Subjekts: „Perhaps, rather, one mourns when one accepts that by the loss one undergoes one will be changed, possibly for ever“<sup>2</sup>.
- 2 Zunächst sind es Orte, die verlassen werden – auf Wunsch der Eltern wie bei Abonji, aufgrund des Krieges bei Stanišić. Die Geschichte des verlorenen Ortes ist eine der Identität. Mit den Orten sind familiäre Genealogien verbunden, die zusammen mit dem verlorenen Ort hinsichtlich ihrer Bindungen überprüft werden. So stellen sich die Romane auch in den Kontext der Generationenromane, die seit den 90er Jahren Konjunktur haben. Im Unterschied zu den Generationenromanen deutscher

Schriftsteller steht nicht das Verschweigen der familiären Verstrickungen in den Nationalsozialismus oder die Geschichte der Flucht im Zentrum der Texte, wie das in Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* (2003) oder Reinhard Jirgl's *Die Unvollendeten* (2003) der Fall ist. An die Stelle des Zweiten Weltkriegs tritt der Krieg in Jugoslawien, der zur Auflösung des Landes in verschiedenen Teilstaaten führte. Der genealogische Bogen, den die Geschichten spannen, führt zur Beleuchtung der wechselvollen Geschichte Jugoslawiens. Zwischen den stark antikommunistischen und antititoistischen Positionen der Figuren bei Abonji und dem Titoismus des Großvaters bei Stanišić zeigt sich auch die Bewertung der Vorgeschichte des Krieges als verschieden. Im Unterschied zu den Generationenromanen, die sich zentral mit der Zeit des Dritten Reiches befassen, ist jedoch die Beschäftigung mit der Generation der Eltern und vor allem Großeltern nur zum Teil politisch motiviert<sup>3</sup>.

- 3 Über die Struktur des gegenwärtigen Generationenromans schreibt Aleida Assman :

Im Gegensatz zur epischen Familiensaga ist im gegenwärtigen Familienroman die Erzählstruktur mehrfach gebrochen. An die Stelle eines glatten Erzählflusses sind neue Formen der Montage, an die Stelle eines mit privilegiertem Wissen und Autorität ausgestatteten Erzählers ist der stockende Rhythmus der Erinnerung getreten. Erinnerung, so darf man zusammenfassen, ist die Muse des neuen Generationenromans<sup>4</sup>.

- 4 Assmanns Beobachtung gilt auch für die Romane von Abonji und Stanišić. Im Folgenden werde ich betrachten, wie die Romane über den Prozess des Erzählens ein funktionstüchtiges episodisches Gedächtnis schaffen, das die Erfahrung des Verlusts in Trauer und wissentliche Nostalgie verwandelt.
- 5 Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* erzählt die Geschichte der Familie Kocsis aus Sicht der Hauptfigur Ildiko, genannt Ildi, einer Studentin der Geschichte Anfang 20. Ildi folgt 1978 mit ihrer jüngeren Schwester Nomi den Eltern in die Schweiz. Zuvor hat sie einige Zeit ohne die Eltern bei der Großmutter in der Vojvodina gelebt, während sich die Eltern ihre Existenz in der Schweiz aufbauten. Der Roman wird retrospektiv erzählt und deckt eine Zeitspanne zwischen den 1940er Jahren und dem Jahr 1993 ab, wobei im Zentrum des Romans der Wechsel zwischen den Ereignissen 1993 und den zweijährlichen Ferienrückreisen der Familie in die Vojvodina seit 1980 steht. Dieser Wechsel entsteht, indem zumeist kapitelweise die Vojvodina und die Schweiz gegenübergestellt werden. Analepsen zur Geschichte des Vaters und des Großvaters oder zur Einbürgerung der Eltern in die deutschsprachige Schweiz unterbrechen den chronologischen Aufbau innerhalb der einzelnen Teile.
- 6 Abonjis Roman erzählt die Geschichte einer Ankunft. Der regelmäßige Wechsel zwischen der Vojvodina und der Schweiz als Schauplätzen der Handlung bildet dabei die doppelte Zugehörigkeit der Hauptfigur Ildi ab. Indem Abonji als Bezugsjahr der Schweizer Handlung das Jahr 1993 wählt, greift sie das Jahr heraus, in dem der Krieg in die Vojvodina einbricht und nahe Familienangehörige eingezogen werden oder fliehen müssen. Doch der Krieg verändert auch das Leben in der Schweiz und im Schweizer Café der Familie. Die kroatische und die bosnische Angestellte geraten miteinander in Streit, die Familie verdrängt die Sorge um die vojvodinischen Familienmitglieder nur mühsam und für die Cafébesucher wird der Krieg zum Fernsehspektakel. 1993 kristallisiert sich so Ildis Identitätskrise. Ildi und Nomi erkennen, dass der Traum der Rückkehr in die Vojvodina nicht mehr realisierbar sein wird und sie erleben die Ignoranz und Fremdenfeindlichkeit ihrer Schweizer Umgebung in besonderem Maße. In diesem Prozess wird die Vojvodina zu einem Ort, der zuerst melancholisch

festgehalten wird, bis Ildi am Ende die Melancholie in Trauer überführen kann und damit gleichzeitig ihre Ankunft in der Schweiz abschließt.

- 7 *Tauben fliegen auf* ist ein Generationenroman. Bezugspunkt der Erzählerin ist die Großmutter väterlicherseits, Mamika. Sie wird immer wieder im Roman direkt angesprochen, so wenn sich Ildi an die Ausreise aus Jugoslawien erinnert (S. 172ff)<sup>5</sup>. Während sie als Figur im Roman erscheint, sind die anderen Figuren ihrer Generation über intradiegetische Erzähler vermittelt. Als Bindeglied bis zur Zeit des Nationalsozialismus gibt Mamika Auskunft über eine Familiengeschichte, die sich gerade durch die Opposition gegenüber den herrschenden politischen Systemen auszeichnet.
- 8 Der Roman beginnt mit der ersten Rückfahrt in die Heimat nach der Übersiedelung in die Schweiz. Aufgabe der Rückkehr ist der Versuch, das Verlorene festzuhalten, sich seiner Existenz zu versichern :
 

[...] und ich, die in ängstlicher Genauigkeit das Zimmer inspiziert, mit einem Blick die Kredenz, den Haussegen, die Flickenteppiche sucht, hoffe, dass alles noch so ist wie früher, weil ich, wenn ich an den Ort meiner frühen Kindheit zurückkehre, nichts so sehr fürchte wie die Veränderung (S. 13).
- 9 Erst die Inspektion des Ortes gewährleistet die Zugehörigkeit, weil sie den Fortbestand der verlorenen Welt zu sichern scheint. Doch bereits beim ersten Besuch 1980 bricht die Differenz zwischen Ildi und Nomi und den Verwandten und Freunden auf: Die modische Kleidung der Mädchen kennzeichnet sie als die Fremden, die sie nicht sein wollen (vgl. S. 36). Die Signale, in dieser heimischen Kultur fremd zu werden, gibt nicht nur die Umwelt, sondern auch die Mutter. Sie konstatiert, dass die Töchter nicht zwischen den Regeln des Zusammenlebens in der Schweiz und in der Vojvodina zu unterscheiden wissen. Die Sozialisation in der Schweiz triumphiert hier über die familiäre Einbettung. Damit aber werden die Verhaltensformen in der Vojvodina für die Jugendlichen kritisierbar. So demontiert die Rückkehr in die Heimat auch die Geborgenheit des Ortes. Gewalt in der Familie und politische Repression werden erlebt und analeptisch erzählt, die Geschichte der Vojvodina wird als eine wechselnder totalitärer Machthaber sichtbar. Diese Gewalt bricht in Form der von Großvater und Vater erfahrenen Repressionen auch in den scheinbar statischen Ort des großmütterlichen Hofes ein (vgl. *Mamika und Papuci*). Als patriarchale Gewalt setzt sie sich in die Gegenwart als Geschichte Csillas fort (vgl. *Himmlisch*). Den verlorenen Ort der Kindheit bewahrt allein Mamikas Anwesenheit. Er ist der Ort imaginärer Fülle, aus dem das Subjekt im Zuge seiner Entwicklung verstoßen wird und den es vergeblich zu restituieren sucht<sup>6</sup>. Metapher dafür ist der kulinarische Überfluss im Haus Mamikas, den der Roman in der Aufzählung zahlreicher Speisen anschaulich macht. Indem Mamika stirbt, bevor der Krieg ausbricht, geht dieser persönliche Verlust der Heimat der politischen Trennung voraus. Die politische Situation macht eine Zäsur manifest, die sich bis dahin durch die regelmäßigen Besuche verdrängen ließ.
- 10 Demgegenüber dominiert in der Schweiz eine Welt, in der Ildi nur als andere, maskiert, präsent sein darf: „und ich habe es nie jemandem gesagt, dass ich samstags allen anderen begegne, nur mir nicht“ (S. 237). Samstags arbeitet Ildi im Café ihrer Eltern, das aussagekräftigerweise „Café Mondial“ heißt. Im Roman vertritt es die Außenwelt gegenüber dem Privatraum der Familie. Hier kristallisieren sich die leisen Anfeindungen der Schweizer Besucher, die sich pauschal über den Krieg äußern und darin ihr Gegenüber Ildi missachten. In ihr lösen sie einen Schwindel aus, den Abonji

als verschränktes Vertigo von äußerer und innerer Handlung darstellt (vgl. S. 106-109). Am Ende muss Ildi die Welt des „Mondial“ hinter sich lassen, um in der Schweiz anzukommen. Ein verunreinigtes Klo und eine verschmierte Wand bewirken den endgültigen Bruch mit der familiären Strategie der Anpassung. Die verschmierte Wand bildet für Ildi ihren Wohnort als Kloake ab. Ildis Abschiedsgang durch diese Stadt führt Abonji mit der zeitlich früheren Auseinandersetzung zwischen Eltern und Tochter eng. Abjekt wird, was das Subjekt bedroht und wovon es sich lösen muss: die Kleinstadt, aber auch die Eltern, die diese Kleinstadt verteidigen.

- 11 Ildis Ankunft beginnt an einer Ausfallstraße in einem Mietshaus, das sich urwüchsige Schweizer wie die Hausmeisterin Frau Gründler mit Mietern aller Nationen teilen. Hier ist die mobile, globalisierte Welt zuhause und beherbergt auch Ildi. Für die Ankunft jedoch ist ein weiterer Schritt nötig: die Verwandlung der Melancholie in Trauer. Die retrospektive Erzählerin schreibt über die Abreise Mamikas, welche die Kinder in die Schweiz gebracht hatte:

jetzt, wo Sie mit dem Zug wegfuhr, war es so, wie wenn meine ganze bisherige Welt von mir wegfahren würde [...] ich habe alles, was ich geliebt habe, mit Ihrer Abreise verloren, aber als Nomi mich am Abend fragte, vermisst du sie?, bist du traurig?, blieb ich stumm (S. 276f.).

- 12 Erst im Nachhinein artikuliert Ildi diesen Verlust. Intradiegetisch äußert das erlebende Ich ihn gegenüber den Eltern in dem Moment als Widerstand, als sie die elterliche Welt verlässt: „Nomi und ich haben uns nie entschieden, hierher zu kommen“ (S. 299). Sie fährt fort: „Ich will unsere Verschiedenheit verstehen, und mir fällt das ungarische Wort für ‚Verschiedenheit‘ nicht ein, aber die plötzliche Klarheit darüber, warum man, wenn jemand gestorben ist, sagt, er sei ‚verschieden‘, der schwere Stand der Verschiedenheit, denke ich“ (S. 299). Indem Ildi mit ihrer Welt auch sich selbst verliert bei der Ankunft in der Schweiz, ist sie als Subjekt verschieden im doppelten Sinn: anders und zugleich ihres eigenen Ichs verlustig. Der Roman schließt folgerichtig mit einer Trauerszene, welche anzeigt, dass nun ein Prozess begonnen werden kann, der schließlich mittels der Niederschrift des Buches vollzogen wird.

- 13 Wesentlich für diesen Prozess ist das Finden eines Gedenkortes. Ein solcher Ort fehlt der Familie, die von der Trauer um die Toten in der Heimat abgeschieden ist, wie der Roman gleich zu Anfang betont:

aber weil wir nicht da sind, wo die Menschen drei Tage lang Abschied nehmen, bevor sie die sterblichen Überreste, wie man sagt, der Erde überlassen, weil wir nur das Telefon haben, eine entfernte Stimme, die bezeugt, dass etwas Unwiderrufliches geschehen ist, bewegen wir uns an diesem Tag der schlechten Nachrichten wie Geister [...] (S. 10f.).

- 14 „Der Grabhügel ist ein Gedenkort, der verbürgt ist durch die Präsenz des Toten“<sup>7</sup>, schreibt Assmann. Weil die Gemeinschaft der Trauernden wie der rituelle Gedenkort fehlen, die diese Präsenz garantieren, wird der Tote ins Subjekt eingeschlossen und infiziert dieses mit seinem Tod – „wie Geister“ sind die Familienmitglieder dann. Am Ende des Romans aber findet Nomi einen Gedenkort für die Schwestern: das Gemeinschaftsgrab eines Züricher Friedhofs. „An diesem blauen Novembertag dachten wir an unsere Verstorbenen, [...] für Sie, Mamika, haben wir ein Lied gesungen, und in Ihrem Namen haben wir darum gebeten, dass die Lebenden nicht vor ihrer Zeit sterben“ (S. 315).

- 15 Am Ende steht so die Präsenz der Toten, realisiert in der direkten Anrede Mamikas, die sich dann in den Akt des Schreibens übersetzt. In der Schrift wird schließlich das

Gedenken neu verortet. Schrift steht am Ende eines Prozesses, der über die Substitution eines Ortes für einen anderen zur Ersetzung im Wort führt<sup>8</sup>. Bei Abonji schlägt sich der Verlust in der Syntax nieder. Der Anakoluth wird zur dominanten syntaktischen Figur. Sätze werden begonnen, aber nicht satzlogisch zu Ende geführt, indem an die Stelle des Prädikats der Relativsatz tritt. Das Subjekt wird durch Relativsätze zwar bestimmt, bleibt jedoch unverortet. Dass diese Struktur bis zum Ende erhalten bleibt, zeigt die Vorbehalte trotz der schließlich geglückten Ankunft.

- 16 Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert* zeigt eine andere Strategie, syntaktisch und erzähltechnisch mit Verlust umzugehen. Aleksandar, auch er ein retrospektiver Ich-Erzähler, bezeichnet sich selbst als „Chefgenosse[n] des Unfertigen“ (S. 298)<sup>9</sup>. Sein Stilmittel ist die Anapher, welche eine potentiell unendliche Bestandsaufnahme einleitet und darüber den logischen Zusammenhang auslöst: „Durchdachte Serien sind die Lösung“ (S. 24). Während sich die Anaphernhäufung schon zu Anfang des Romans einstellt und den ersten Ausbruch der ethnischen Feindseligkeiten dokumentiert (S. 51), folgen im letzten Teil des Romans Listen, die Aleksandar anfertigt, um sich seine Vergangenheit zu vergegenwärtigen und diese anhand der Gegenwart zu überprüfen.
- 17 *Wie der Soldat das Grammophon repariert* steht von Anfang an im Zeichen des Krieges. Mit dem Beginn im August 1991, am Tag als Carl Lewis den Weltrekord im 100m-Lauf gewinnt und Aleksanders Großvater stirbt, situiert sich der Roman genau in der Zeitspanne des Kroatienkrieges, auf den 200 Seiten später in Form der Referenz auf die Stadt Osijek hingewiesen wird (S. 200). Bereits der Streit im urgroßelterlichen Garten lässt die Ethnien auch in Bosnien aufeinanderprallen und die Differenz zu einer Zeit des ethnischen Miteinanders aufbrechen. Der Streit um Aleksa Šantićs Volkslied „Emina“, welches noch als Relikt einer panslawischen Utopie vom Anfang des 20. Jahrhunderts gelten kann, für die der Urgroßvater einsteht, weist darauf hin<sup>10</sup>.
- 18 Der Fokus des Romans liegt auf dem Beginn des Krieges in Višegrad, der Stadt an der Drina, die Schauplatz massiver ethnischer Säuberungen war<sup>11</sup>. Die von Aleksandar selbst erlebten Kriegshandlungen werden repetitiv erzählt und im dritten Teil des Romans durch die Erzählungen Überlebender ergänzt. Während beim ersten Erzähldurchgang die Perspektive des Vierzehnjährigen eingenommen wird, für den der Krieg auch Elemente des Kinderspiels enthält, bringt die Rückkehr 2002 das im Internet recherchierte Wissen mit der eigenen Erinnerung in Kontakt. Was der Erzähler erfährt oder erfindet, bleibt offen; Aleksandar ist ein unzuverlässiger Erzähler<sup>12</sup>. Diese Unzuverlässigkeit des Zauberers Aleksandar steht im Kontrast zu den exakten Datumsangaben des Romans, die im Fall der Kriegsereignisse mit den verbrieften Daten übereinstimmen<sup>13</sup>.
- 19 Stanišić erzählt spiralförmig, indem er immer wieder Ereignisse erneut reflektiert, was besonders für die Tage im Keller gilt. Die Wiederholung und Verschiebung der eigenen Erinnerung ergänzt so das Projekt, die Veränderung zu überprüfen (S. 219). Aleksanders Wiedergewinnungsversuch ereignet sich im Paradoxon des Wissens um die Veränderung. Bei der Rückkehr-Aufforderung, die seine Eltern erhalten, erkennt er :  
 Freiwillige Rückkehr nennt sich das. Ich finde, etwas Verordnetes kann nicht freiwillig sein und eine Rückkehr keine Rückkehr, wenn es sich um einen Ort handelt, dem die Hälfte der ehemaligen Bewohner fehlt. Das ist ein neuer Ort, dahin kehrt man nicht zurück, da fährt man zum ersten Mal hin (S. 151).

- 20 Im Anfertigen von Listen mit Gegenständen und Menschen, die zu seinem Heimatort gehörten, erschafft er eine Kartografie, die den quasi vom Krieg verschütteten alten Ort zu verzeichnen helfen soll. Die Veränderung überprüft er zunächst am Verhältnis seines eigenen Körpers zu diesem Ort, an den Bleistiftstrichen am Türrahmen ebenso wie an der Zahl der Schritte von den Großeltern zum elterlichen Haus (S. 216). Er sucht die Menschen und die Räume auf, die er noch kennt, und lässt sich von ihnen ihre Geschichten erzählen. Doch die Geschichten führen nicht zur Erkenntnis: „Je mehr Geschichten ich kenne, sage ich und stelle den Fernseher lauter, desto weniger kenne ich mich aus“ (S. 265). Im Unterschied zur zurechtgeschnittenen übersichtlichen Wahrheit des Fernsehens stehen die Einzelschicksale. Die Distanz zum Geschehen, die das Medium schafft, bewirkt eine scheinbare Verständlichkeit. Sie erweist sich als Trug, wenn die Ereignisse die Figuren persönlich betreffen<sup>14</sup>.
- 21 Gerade der Kontakt zu Aleksandars altem Freund Zoran scheitert. „Kennst du hier irgendjemanden? Du kennst ja noch nicht mal mich! Du bist ein Fremder, Aleksandar! Zoran starrt mich aus der Nähe an. Sei froh! / Ich spreche zur Seite: ich will nur meine Erinnerung mit dem Jetzt vergleichen“ (S. 277). Aleksandar ist ein Fremder in einer Geschichte, die er nur am Anfang erlebt hat. Wenn er „zur Seite spricht“, entzieht er sich mit der Dramenkonvention der direkten Antwort. Dass Stanišić hier die Form des Dramas zitiert, macht die Rückkehr zum Erinnerungstheater, in dem Aleksandar eine Rolle spielt, die er eben auch wieder verlassen kann. Für Zoran, der in dieser Situation gefangen ist, ist Aleksandars Projekt zynisch. Er antwortet darauf mit der Erzählung vom brutalen Tod zweier Bekannter und macht im Schockerlebnis Aleksandars Distanz zunichte.
- 22 Als Paratext zum Roman existiert ein fiktives Gespräch zwischen Stanišić und seiner Figur Aleksandar. Aleksandar stellt seinen Erfinder zur Rede und in den Reaktionen auf die Roman-Rezensionen ist der Status der Aussagen beider Figuren in diesem Dramolett ungewiss. Interessant ist, dass die Figur Aleksandar den oben zitierten Satz (S. 265) aufgreift und kommentiert: „Natürlich kenne ich mich in diesem Wald aus erfundenen Wahrheiten und fremden Erinnerungen nicht aus! Weil ich nämlich ein reiner Sammler des Fremden bleibe und nie ein Deuter werde, weder des Fremden, noch des Eigenen!“<sup>15</sup> Die Figur entfaltet hier, was Stanišić in der Konvention des zur Seite Sprechens im Roman andeutet. Darin situiert sich der Roman im Konflikt von Nähe und Distanz, der laut Elena Messner kennzeichnend ist für die Thematisierung des Krieges durch nicht selbst betroffene Schriftsteller<sup>16</sup>. Aleksandars Rückreise beschwört eine Nähe herauf, die als illusorisch erfahren wird. Nur die Verlagerung des Schauplatzes in den urgroßelterlichen Garten am Romanende lässt den Eindruck einer geglückten Rückkehr entstehen.
- 23 Die Entfernung vom Ursprungsort fordert andere Formen der Kommunikation. In den genannten Romanen tritt dafür das Telefon ein. Indem es die Stimme transportiert, stellt es physische Präsenz und Austausch her, macht jedoch gleichzeitig die räumliche Trennung spürbar. Bei Abonji sind es die Unglücksmeldungen aus der Heimat, für die die Familie keine gemeinsame Sprache findet (S. 232), weil die Nachricht am falschen Ort eintrifft. Stanišićs Kapitel „Von dreihundertdreißig zufällig gewählten Nummern in Sarajevo ist bei ungefähr jeder fünfzehnten ein Anrufbeantworter dran“ (S. 220) führt die Monologizität des Telefongesprächs ad absurdum. Auf verschiedenen Anrufbeantwortern von Besitzerinnen mit dem Namen Asija hinterlässt er Nachrichten in der Hoffnung, die eine Asija aus dem Keller in Višegrad wiederzufinden. Konsequenz



stellt Stanišić auch Aleksandars Telefongespräch mit seinem Freund Zoran von Deutschland aus als Monolog Zorans dar. Angesichts der nicht geteilten Lebenswelt bleibt dem anderen die Reaktion auf das Mitgeteilte allein aufgegeben.

- 24 Jochen Hörisch konstatiert für die Jahrhundertwende um 1900, als das Telefon neu eingeführt war :

Die Telephonie lässt das Verschwinden verschwinden, sie entfernt (den schönen Doppelsinn des Wortes Ent-Fernung bewährend) die Entfernung, sie lässt Entfernte einander näher rücken und sorgt dafür, wie die *Gartenlaube* in kühner Vorwegnahme von McLuhans These vom ‚globalen Dorf‘ darlegt, dass die ‚ganze Welt ein einziges großes Plauderstübchen zu werden‘ sich anschickt<sup>17</sup>.

- 25 Diese Form der Ent-Fernung jedoch funktioniert in den genannten Romanen nicht mehr. Vielmehr verstärkt die mediale Präsenz der Stimme die Entfernung zwischen den Redenden. Weil die Stimme ihren Ort verlässt, stimmen Situation der Aussage und Aussage nicht mehr überein. Damit schlägt sich die Verzerrung, die der Mediatisierung der Stimme inhärent ist, beim Empfänger als solche nieder.

- 26 Aleksandars auf den Anrufbeantwortern hinterlassene Nachrichten konstruieren ein Phantom. „[H]at es dich jemals gegeben?“ (S. 211), fragt er sich und informiert den Leser, dass alle in Teil 1 an Asija geschickten Briefe ohne korrekte Adresse verschickt wurden (ebd). Als Phantom ist Asija ein notwendiges Konstrukt. In ihr hält Aleksandar das Verlorene fest. Weil sie, im Unterschied zu den Kindheitsfreunden, keine eigene Präsenz hat, kann sie für die verlorene Kindheit eintreten: „ich bin Aleksandar Krsmanović, [...] auf der Suche nach seiner Erinnerung. Auf der Suche nach einem Mädchen“ (S. 223f.), lautet eine der aufgesprochenen Nachrichten<sup>18</sup>. In *Fragmente einer Sprache der Liebe* schreibt Roland Barthes über Erwartung :

Das Wesen, das ich erwarte, ist kein reales. Wie der Säugling die Brust der Mutter, so „schaffe ich es aus meiner Liebesfähigkeit, aus dem Bedürfnis, das ich nach ihm habe, immer wieder neu“ [Winnicott, A. B.-D.] : der Andere taucht da auf, wo ich ihn erwarte, da, wo ich ihn bereits erschaffen habe. Und wenn er nicht kommt, halluziniere ich ihn : die Erwartung ist ein Wahnzustand<sup>19</sup>.

- 27 Ein Beispiel für Erwartung ist bei Barthes das Warten auf einen Telefonanruf. Wenn am Ende des Romans eine Frau anruft, Asija, dann könnte es sich auch um eine solche Halluzination handeln.

- 28 Der Stimme gegenüber antwortet Aleksandar mit einer Verortung : „Ja, sage ich, ich bin jetzt hier. [...] und ich sage : ich bin ja hier“ (S. 313). Als Information am Telefon ist dieser Satz sinnlos, weil ein Zeigegestus ohne das Gezeigte für den Empfänger keine Bedeutung hat. Wenn aber der Roman mit diesem emphatischen Hiersein endet, drückt er in der Ankunft die geglückte Anknüpfung an die eigene Erinnerung aus. Da das Schlussbild die Drina, wenn auch als „Regen-Drina“, Asija und Aleksandar vereint, kann der „nicht zu Ende gebrachte [...] Aleksandar“ (S. 140) seine Kindheit zu Ende bringen. Indem Stanišić die Szene aber mythisch überhöht, findet Aleksandars Anknüpfung an die Kindheit nur imaginär statt. Das imaginäre 100. Bild der unfertigen Kindheit ist das einzige, dessen Fertigmalen nicht das idyllische Unfertige in die brutale Realität überführt (vgl. S. 296-302).

Im Exil lebende Schriftsteller aus dem Orient wie aus dem Balkan kehren in ihren Werken oft in ihre Heimatländer zurück, wo sie in Wirklichkeit nicht leben können, sie verklären sie jedoch in der Literatur. Man fragt sich, wieso. Steckt dahinter Heimweh, der Versuch, mit Nostalgie die verlorene Heimat heraufzubeschwören, die Wahrheit zu rekonstruieren<sup>20</sup> ?



- 29 fragt Amalija Maček in ihrem Artikel zu Stanišić und Florescu. Betrachtet man die hier behandelten Romane, so ist die Antwort auf diese Fragen komplexer als Maček voraussetzt. Denn die Verklärung der Heimat weicht in den Romanen von Abonji und Stanišić der Demontage dieser Heimat. Deren Verklärung wird im Laufe der Romane als Nostalgie erkannt, die auf einen Verlust antwortet. „Nostalgia here is a regret for a lost past that occurs as a result of a present view of that past moment“<sup>21</sup>, schreibt Jane Gallop. Dass der Konstruktionscharakter von Erinnerung den AutorInnen bewusst ist, zeigt das in beiden Romanen wiederkehrende repetitive Erzählen bedeutsamer Erinnerungen. Nicht die Frage nach der Rekonstruktion der Wahrheit steht damit im Zentrum der Texte. Sondern der Prozess der Ablösung und der transformativen Rekonstruktion des Subjekts.
- 30 Im Hintergrund der genannten Romane stehen Reisen, die dem Aufsuchen von Gedenk- und Gedächtnisorten, die manchmal auch Tatorte des Verbrechens sind, dienen. Ariane Eichenberg schreibt, dass im Generationenroman „durch die Raumerfahrung die Erinnerungen und Fotografien eine Art ‚Leiblichkeit‘ erlangen“<sup>22</sup>. In den Romanen Abonjis und Stanišićs verorten die Reisen das Gemurmel der Erinnerung. Mit Hilfe eines Grenzgänger-Stipendiums der Robert Bosch Stiftung war es den Autoren möglich, Erinnerungen zu überprüfen und eigene Erfahrungen an den veränderten Orten zu sammeln. Auch hier lässt sich dann Melancholie in Trauer überführen: „Und du hast mich mit den Listen erschrieben, um zurückzukommen in die Stadt, in der du niemals wieder ankommen wirst“<sup>23</sup>, konstatiert die Figur im Gespräch mit ihrem Autor. Damit aber ist die Trennung als endgültige bewusst und der Prozess kann abgeschlossen werden.

---

## NOTES

1. Trauer und Melancholie grenzt Sigmund Freud so voneinander ab: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw. Unter den nämlichen Einwirkungen zeigt sich bei manchen Personen, die wir darum unter den Verdacht einer krankhaften Disposition setzen, an Stelle der Trauer eine Melancholie. [...] In noch anderen Fällen glaubt man an der Annahme eines solchen Verlustes festhalten zu sollen, aber man kann nicht deutlich erkennen, was verloren wurde, und darf um so eher annehmen, daß auch der Kranke nicht bewußt erfassen kann, was er verloren hat. Ja, dieser Fall könnte auch dann noch vorliegen, wenn der die Melancholie veranlassende Verlust dem Kranken bekannt ist, indem er zwar weiß *wen*, aber nicht, *was* er an ihm verloren hat. So würde uns nahegelegt, die Melancholie irgendwie auf einen dem Bewußtsein entzogenen Objektverlust zu beziehen, zum Unterschied von der Trauer, bei welcher nichts an dem Verlust unbewußt ist“. Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie“, in ders. *Studienausgabe*, hg. A. Mitscherlich u.a., Bd. 3, Fischer, 1989, S. 197-212, S. 197-199.
2. Judith Butler, *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, Verso, 2006, S. 21.
3. Zum Generationenroman vgl. Ariane Eichenberg, *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*, V&R Unipress, 2009.

4. Aleida Assmann, „Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman“, in: A. Kraft / M. Weißhaupt (Hrsg.), *Generationen: Erfahrung – Erzählung – Identität*, UVK, 2009. S. 49-69, S. 53.
5. Melinda Nadj Abonji, *Tauben fliegen auf*, Jung und Jung, 2010.
6. Vgl. Jacques Lacan, „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, *Écrits*, Seuil, 1966. S. 93-100.
7. Aleida Assmann, „Das Gedächtnis der Orte“, in: dies. / A. Haverkamp (Hrsg.), *Stimme, Figur. Kritik und Restitution in der Literaturwissenschaft*, Sonderheft der DVjs, Metzler, 1994. S. 17-35, S. 31.
8. Assmann verweist auf die Ersetzung des Gedenkortes durch das Monument im 18. Jahrhundert. Vgl. Assmann, ebd. S. 32. Ähnlich wie das Monument ist das Buch eine ortsunabhängige Form des Gedenkens.
9. Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, btb, 2008.
10. Zu Šantić vgl. <https://sites.google.com/site/projectgoethe/Home/aleksa-santic> [12.9.2012].
11. In der Forschung zu Stanišić dominiert die Auseinandersetzung mit der Kriegsdarstellung. Den historischen Kontext bespricht besonders Daniela Finzi, „Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird. *Wie der Soldat das Grammophon repariert* von Saša Stanišić“, in: M. Bobinac / W. Müller-Funk (Hrsg.), *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext*, Francke, 2008, S. 245-254. U.a. diskutiert den Zusammenhang von Sport und Krieg Brigid Haines, „Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. Reinscribing Bosnia, or: Sad Things, Positively“, in: L. Marven / S. Taberner (Hrsg.), *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*, Camden House, 2011, S. 105-118.
12. Sein Erzählen ist als „mimetisch unentscheidbares Erzählen“ zu klassifizieren. „Keine einzige Behauptung des Erzählers ist dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt steht definitiv fest“. Matias Martinez / Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, Beck, 42003, S. 103.
13. Gleich zu Anfang des Romans wird Aleksandar vom Großvater als „Fähigkeitenzauberer“ angesprochen (S. 11).
14. Den Fernseher thematisiert auch Abonji als Medium, das scheinbar Distanz und Sicherheit vermittelt, so wenn die Familie im Augenblick nicht realisiert, dass die Vojvodina vom UN-Embargo betroffen sein wird (S. 95f.).
15. Saša Stanišić, „Wie die Sonnenblumenkerne die Erinnerung reparieren“, 6 Seiten, [www.bosch-stiftung.de/content/language2/.../Dialog\\_Aleks.doc](http://www.bosch-stiftung.de/content/language2/.../Dialog_Aleks.doc) [10.9.2012] S. 3.
16. Elena Messner, „‚Literarische Interventionen‘ deutschsprachiger Autoren und Autorinnen im Kontext der Jugoslawienkriege der 1990er“, in C. Gansel (Hrsg.), *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*, V&R unipress, 2011. S. 107-118, S. 110.
17. Jochen Hörisch, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Eichborn, 2001. S. 270.
18. Im Dialog Aleksandar-Saša antwortet der Autor auf die Frage, wer anrufe, „Bosnien“. Stanišić, a.a.O. S. 6.
19. Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. v. H.-H. Henschen. Suhrkamp, 1984. S. 99.
20. Amalija Maček, „Balkanbilder bei Saša Stanišić und Catalin Dorian Florescu“, in: S. Kabić / G. Lovrić (Hrsg.), *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*, Universität Zadar, 2009, S. 347-354, S. 348.
21. Jane Gallop, *Reading Lacan*, Cornell UP, 41996. S. 147
22. Eichenberg, a.a. O. S. 77.
23. Stanišić, a.a.o. S. 5.

---

## RÉSUMÉS

Die Romane *Tauben fliegen auf* von Abonji (2010) und *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) von Stanišić befassen sich auf unterschiedliche Weise mit dem Jugoslawienkrieg und seinen Folgen. Der Beitrag analysiert die Romane mit Blick auf die Veränderungen, die die Hauptfiguren als Reaktion auf den Verlust ihrer Heimat durchmachen, bis sie diesen Verlust von Melancholie in Trauer überführen können. Eine besondere Rolle spielt hierfür die Erfahrung gescheiterter Kontinuitäten und Kommunikationen. Sie verdichtet sich in den Telefonszenen der Romane. Das repetitive Erzählen der autodiegetischen Erzähler belegt die Prozessualität dieser Ablösung im Dienste der Rekonstruktion des Subjekts.

Les romans *Tauben fliegen auf* de Abonji (2010) et *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) par Stanišić traitent, selon des modalités différentes, de la guerre en Yougoslavie et de ses conséquences. Le présent article s'attache aux changements subis par les principaux personnages du fait de la perte de leur patrie, montrant comment ils réussissent finalement à transformer la mélancolie en deuil. Dans les deux romans, des scènes de téléphone synthétisent l'échec de la communication et la rupture de la continuité. La narration répétitive par les narrateurs autodiegetiques atteste que cette séparation est conçue comme un processus visant à la reconstruction du sujet.

The novels *Tauben fliegen auf* by Abonji (2010) and *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) by Stanišić deal in different ways with the war in former Yugoslavia and its consequences. This paper analyses the changes the main characters undergo as a result of the loss of their homeland. It shows how they can eventually transform melancholia into mourning. Especially important are scenes, in which former continuities fail and communication falters. It is most striking in the poignant recurrent telephone scenes in both novels. The repetition of narratives by both autodiegetic narrators confirms the processuality of separation. Its aim is the reconstruction of the subject.

## AUTEURS

ANNETTE BÜHLER-DIETRICH

Universität Stuttgart